

## **La caricatura realista del ideal romántico.**

**Camila Bejarano Petersen**

### **1. La concepción realista y el ideal romántico.**

Cuando se localiza al Realismo, entre las posiciones que lo caracterizan es frecuente aquella que lo diferencia y ubica en clara tensión con el Romanticismo. Esta oposición, que aparece incluso como clave de lectura de su surgimiento, supone un aspecto de notable importancia en la definición de su campo conceptual. Dicen los diccionarios y enciclopedias, en una descripción que goza de buena presencia en otros espacios, lugares y proyectos: «Realismo, movimiento artístico y literario que surge a mediados del siglo XIX como reacción contra el romanticismo». Así, entre los aspectos que operan como soportes de la confrontación entre realistas y románticos, en una escena de tensión estilística cruzada, además de la crítica de los románticos a los realistas, se sostiene la inversa, la que el Realismo formula al Romanticismo. Lo interesante, al disolver una mirada que sería meramente cronológica, es que la escena despliega, más que una mera anécdota, un conjunto de efectos discursivos<sup>1</sup>, respecto de lo cuales me interesa en particular considerar el hecho de que esta oposición opera como clave de lectura privilegiada del Realismo, y más aún, del Romanticismo.

Así, esta confrontación, en principio puede ser detectada en el manifiesto “El Realismo” (1855), escrito y presentado por Gustave Courbet durante su exhibición “Le pavillon du Réalisme”. En dicho manuscrito -que preanuncia el valor que tendrán los manifiestos en las rupturas y vanguardias artísticas-, Courbet, tras cuestionar al academicismo, sostiene que el cambio que él espera para el arte no es, lo que define, como el fin ocioso o absurdo del “l’art pour l’art”. Señalemos, que este postulado del arte por el arte, claramente adjudicado a los románticos, parece operar, tras los realistas, focalizando tres aspectos identificados como dimensiones cuestionadas, por parte de éstos, al arte romántico, a saber: ser un arte individualista, ser eminentemente subjetivo e idealista. Estos atributos definen para los realistas un arte alejado de la vida verdadera y de la adecuada representación del mundo del

---

<sup>1</sup> Se toma la noción, discursivo, en sentido semiótico, esto es: en tanto efectos de producción de sentido.

momento. Es decir, lo que para ellos sólo puede dar lugar a un mal arte, y no, a un arte auténtico. Observemos que esta crítica, situada en alguno de los tres niveles señalados y asociada al concepto del arte por el arte, es permanentemente retomada como argumentación contra el Romanticismo y su vigencia se advierte en nuestro días al punto de tomar la forma del lugar común: en el uso cotidiano del adjetivo romántico, -“no seas romántico”, “ser un romántico”-, que presupone una dimensión negativa vinculada a la falta de perspectiva de alguien que no tiene una imagen “realista” del estado de cosas, esto es, una imagen distorsionada por su carácter “sentimental, generoso y soñador”<sup>2</sup>. Y, fundamentalmente, esta imagen del Romanticismo establece un recorte que aparece olvidando u omitiendo lo complejo del movimiento Romántico, sus diversas líneas de pensamiento y producción, complejidad que se manifiesta ya en la posibilidad de que los románticos preanunciaran cierto antirromanticismo<sup>3</sup>. Conviene en tal sentido recordar muy brevemente, apenas un rápido esbozo, algunas dimensiones ligadas a la perspectiva romántica para introducir la complejidad en esa imagen “penosamente simplificada” – nos dice Oscar Steimberg-, añadiendo que se trata de una simplificación que toma fuerza de la crítica sostenida por la o-posición realista.

Entre las omisiones debemos señalar aquella, quizás más evidente, que elide la consideración de las diversas vías del pensamiento romántico ligada a las distintas “escuelas” (románticos alemanes de Jena o de Heidelberg, románticos franceses), y a las distinciones posibles entre autores. Por otra parte, parece necesario recordar la discusión que el romanticismo establece frente a los postulados del Iluminismo, en lo que hoy podríamos pensar como la asunción del estatuto discursivo del mundo. Aspecto que su vincula a la comprensión de un “lo humano” que no se restringe al uso de una plena y razonada conciencia, sino que incluye otras dimensiones del ser humano(s): como lo pasional, o aquella dimensión que introduce a la contradicción, no como un error, sino como el espacio de transformaciones y creaciones. A su vez, recordemos que los románticos resitúan al arte como espacio que no debe estar a la

---

<sup>2</sup> “Sentimental, generoso y soñador”, corresponde a una de las definiciones de romántico del Diccionario de la Real Academia Española.

<sup>3</sup> Ver: Schaeffer, JM, *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1987 [1990 1<sup>er</sup> ed. cast.] y Steimberg O., “En la línea de los discursos interrumpidos”, en *Estilo de época y comunicación mediática*, Atuel, Bs. As., 1997. Señalemos éste último texto aludido fue publicado originalmente en el año 1989.

zaga de otras disciplinas y prácticas, hasta ese momento consideradas jerárquicamente en tanto portadoras de los valores más “elevados” (la ciencia o el saber, lo moral, lo político), asumiendo que el arte permite el despliegue de esos saberes, y de otros, a través de reglas y postulados que le son propios. Mencionemos también la discusión sobre la norma estilística o el anti- academicismo romántico, que sustrae de la restricción su carácter normativo, su anterior inmutabilidad, para introducir en el campo del conocimiento de las reglas de los diversos universos y lenguajes el espacio del juego creativo, los necesarios modos de la recreación. Y, finalmente –las listas deben concluir-, la importancia que dan a lo singular y a los nacionalismos estéticos, respecto de la perspectiva considerada universalista del Iluminismo<sup>4</sup>.

Volviendo a los realistas, es también necesario recordar algunas cuestiones, aspectos que nos llevarán de nuevo a esta escena de confrontaciones y nos permitirán reconocer algunas estrategias de aquella batalla estilística, que mantenida a mediados del siglo XIX, continúa reeditando sus alcances.

Como se ha señalado en otro lugar<sup>5</sup> y como la investigadora Nochlin manifiesta, “una de las causas básicas de la confusión que rodea a la noción de realismo es su relación ambigua con el sumamente problemático concepto de realidad”<sup>6</sup>. Esta dificultad, implicada en el postulado de objetividad, se articula con la definición difundida del realismo como un “estilo sin estilo” o un estilo sigiloso. “Se trata de una burda simplificación, -sostiene Nochlin- pues el realismo no fue mero espejo de la realidad en mayor medida que cualquier otro estilo y su relación *qua* estilo con los datos fenoménicos –la *doneé*- es tan compleja y difícil como la del romanticismo, la del barroco o el manierismo”<sup>7</sup>. El Realismo se define, entonces, por la oposición mantenida con otros estilos, pero también por la asunción de un arte que daría lugar a la verdadera representación de los fenómenos del mundo. El doble

---

<sup>4</sup> Sobre estas cuestiones puede verse: Marí, Antonio, *Antología del romanticismo Alemán, El entusiasmo y la quietud*. Tusquets editores, Barcelona, 1979.

<sup>5</sup> Bejarano Petersen, C., *Informe Parcial de Beca de Investigación, Nivel Perfeccionamiento*, SCYT, UNLP, La Plata, 2005.

<sup>6</sup> Nochlin, L., *El realismo*, Alianza, Madrid, 1997, [1<sup>er</sup> ed. cast 1991], p. 11.

<sup>7</sup> Ibid. p.12 Sobre esta discusión puede verse el trabajo de Roman Jakobson, publicado inicialmente en el año 1921: Jakobson, R., “El realismo en arte”, en *Realismo, ¿mito, doctrina otendencia histórica?*, Lunaria, Bs. As.. [ed cast. 2002]

movimiento realista implica, por lo tanto, señalamiento de la tradición como convención y negación simultánea de su propio estatuto convencional -o de nueva convención-<sup>8</sup>. En tal sentido, Nochlin permite detectar una cuestión curiosa sobre la que Schaeffer también ha hecho referencia: “No obstante, en la medida en que se trata del realismo, la cuestión se complica en gran medida por las aseveraciones de sus partidarios y opositores, relativas a la afirmación de que los realistas no hacían sino reflejar la vida cotidiana”<sup>9</sup>. Lo que me parece interesante subrayar de esta afirmación, es este punto de acuerdo en una zona tan crucial como lo es el hecho de que ambos, realistas y opositores –entre ellos los románticos-, sostengan que el mérito o el menoscabo de las obras realistas, depende de la capacidad ostentada para capturar –en sentido pleno- la realidad. En la discusión sobre la *artisticidad* de la fotografía, Schaeffer advierte una situación próxima: cuestionada por quienes sólo veían en ella el resultado de una reproducción mecánica o defendida por quienes admiraban la capacidad de captura objetiva del mundo sensible, la fotografía era considerada, en ambos casos, como plenamente mimética, plenamente realista<sup>10</sup>. No obstante, este principio de acuerdo da lugar a un desacuerdo, o bien, a un desenfoque: sobre lo que se define otorga valor realista a una obra. En tal sentido, si bien ambas miradas, romántica y realista, sostienen que sería posible el gesto de imitación “pura”, objetiva, sin transformaciones operadas por el acto creativo o el mero cambio de escala, para los realistas ser fiel a las apariencias está muy lejos de implicar lo que la época llamaba una “servil imitación” de la naturaleza o de la realidad social. Es decir, que si bien se puede advertir un cierto punto de encuentro en la asunción del postulado de captura plena, es necesario señalar que el tipo de ponderación establecido sobre el atributo mimético en el caso de los realistas difiere, en principio -sólo en principio-, del romántico.

Los realistas –incluyendo tanto artistas como a críticos-, se han ocupado muy bien en señalar que el arte realista es un arte que muestra las cosas tal y como son, pero que lo hacen incluyendo o dotando a esa representación de una suerte de

---

<sup>8</sup> Bejarano Petersen, C., *Realismo y estética audiovisual, el caso del cine clásico*, publicado en la revista Question, publicación electrónica de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, N°9, verano de 2005. ISSN: 1669-6581 .

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Schaeffer, JM Op. Cit p. 128-129.

revelación: la obra realista no es mera «imitación servil», mostrar las cosas como son, es mostrar lo que no era visible. Es decir, que la auténtica obra realista sería aquella que habilita un saber sobre algo esencial, algo que paradójicamente no era evidente hasta ese momento. Digo paradójicamente, ya que mientras asumen la capacidad de mostrar las cosas tal y como son, imponiendo de tal modo cierto universal en el ser de las cosas, contrariamente manifiestan que hay algo que antes no se veía y que únicamente sus obras nos hacen ver. Esta tensión entre lo visible–evidente y lo invisible-revelado opera en el núcleo del pensamiento realista y puede advertirse como condición de producción de los realismos posteriores<sup>11</sup>. Ello se manifiesta con fuerza en el seno de la noción de mimesis, puesto que si bien se dice de modo corriente y repetido que el realismo estaría del lado de la mimesis, se plantea con menos frecuencia que el realismo, si bien sostiene la existencia independiente del mundo -más allá de los hombres que lo pronuncian o perciben-, exige a su arte la participación creadora del artista<sup>12</sup>. En tal sentido, si bien situar al realismo del lado de la mimesis permite cierta síntesis expositiva, es importante recordar que, en todo caso, opera en el doble juego de lo que se dice mimético pero “al precio” de ser *poiesis*<sup>13</sup>.

La naturaleza de esta tensión puede ser comprendida si para ello recuperamos a Schaeffer, quien sugestivamente sostiene que puede advertirse en ese postulado de «revelación» que asume el realismo, la continuidad del pensamiento estético romántico. En tal sentido, es posible sostener que con el Realismo nació, simultáneamente a su concepción, la tradición de una oposición: aquella mantenida entre el realismo y el paradigma estético precedente, el romántico. Dicha oposición es habitualmente considerada en términos de las rupturas que el Realismo habría fijado

---

<sup>11</sup> Se Toma la noción de Condición de Producción en términos de Verón, E., *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As, 1988.

<sup>12</sup> Véase como ejemplo la noción de “expresión personal” en Emile Zola.

<sup>13</sup> Las comillas en “al precio” procuran introducir cierta ironía, como no estoy segura de haberlo logrado, incluyo esta nota al pie, sabiendo que el efecto irónico se desactiva al ser explicado. Por otra parte, habría que añadir la discusión que se plantea en el campo de la estética en torno a la noción de mimesis, noción muy frecuentemente definida en términos de imitación y situada, de acuerdo con tal premisa del lado de lo puramente imitativo, en oposición a *poiesis*, que sería lo creativo. Sin embargo, siguiendo una línea de investigación filológica y etimológica de la noción en términos de su planteo en el pensamiento Aristotélico, Santiago Barbero sostiene una hipótesis diferente, según la cual mimesis incluye virtualidad y no excluye, por lo tanto, la dimensión creativa. Barbero, S. G., “*La noción de Mimesis en Aristóteles*”, Ed. del Copista, Córdoba –Arg-, 2004.

respecto del Romanticismo –o digamos, de cierto romanticismo-, siendo menos frecuente el trabajo sobre las continuidades. Sobre ellas, justamente, se detiene Schaeffer cuando advierte que el Realismo retoma del Romanticismo el principio de revelación ontológica conferido al arte y al artista y que, por lo tanto, el Realismo lejos de romper con la perspectiva precedente, la continúa en una dimensión fundamental:

Generalmente existe una tendencia que opone la estética naturalista de la reproducción a la estética romántica de la imaginación. La oposición corresponde de hecho a una realidad histórica, pero no hay que olvidar que, en la medida en que el naturalismo es esencialmente una reacción en contra del romanticismo, comparte con él ciertos puntos filosóficos centrales referentes al estatuto del arte. Al menos es así cuando captamos la estética romántica en su formulación más coherente y más revolucionaria, a saber, en las teorías del romanticismo de Iena.”- y añade “Éstas en efecto no programan sólo el romanticismo (concebido como movimiento histórico), sino toda nuestra modernidad estética, incluida aquella que pretende ser antirromántica”<sup>14</sup>.

Retomando la observación de Schaeffer, y localizándola en torno al realismo, advertimos que el proyecto realista retoma de los románticos la reflexión sobre el lenguaje, el arte y el estatuto de la verdad (de “su” verdad). Es decir, que se pone en continuidad con el supuesto del arte como el espacio privilegiado para dar lugar a las revelaciones sobre el ser, o bien, el postulado de revelación óptica. El mismo, característico del giro introducido por la concepción romántica, es considerado por

---

<sup>14</sup> Schaeffer, JM, Op. Cit. P. 129. Cabe señalar que Schaeffer refiere al Naturalismo y no al Realismo, elección que se detecta también en otros autores. Considero que esta focalización propuesta por Schaeffer pone de relieve lo que Laureano Bonet llama el trasfondo positivista del que se nutre el naturalismo, y que permite a Schaeffer establecer las posiciones estéticas que, aludiendo al carácter mecánico y “objetivo” del dispositivo fotográfico, valoraban su cualidad científica. No obstante, me parece que los aspectos que el autor atribuye fundamentalmente al naturalismo en la discusión con los románticos -incluyendo a los realistas cuando señala el avance de una “la ideología de la representación” cada vez más interesada en el realismo y el naturalismo, cuyo avance habría ayudado a la fotografía en su evolución histórica hacia un estatus artístico-, es pertinente para pensar al vínculo entre realismo y el romanticismo. Esta pertinencia no deviene de un gesto de indistinción entre naturalismo y realismo sino más bien, del reconocimiento de zonas de contacto, como lo son el postulado de una realidad objetiva pensada como la verdadera. En tal sentido, Nochlin señala que si bien el realismo, a diferencia del naturalismo, no sostenía su práctica según métodos considerados científicos, sí asumían una actitud de tipo científica en “lo tocante a sus actitudes hacia la naturaleza y la realidad”- y añade “Al hacer de la verdad la meta del arte –la verdad respecto a los hechos, a la realidad, percibida y experimentada-, su punto de vista revelaba las mismas fuerzas que conformaron la actitud científica en sí. Sobre todo compartían el respeto del científico por los hechos en tanto fundamento de la verdad”. Nochlin, L., Op. Cit. p. 35; Bonet, L., “Introducción” en *El Naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Península, Barcelona, 1973 [ed. revisada 1989]p. 8.

Schaeffer de modo más extensivo como “teoría especulativa del arte” respecto de la cual señala:

(...) la revolución conceptual de los románticos de lena pretende sencillamente sustituir la filosofía del arte como función ontológica: el arte es la (re)presentación del ser en su verdad, la presentificación de la esencia en el parecer. Esto significa sobre todo que suprime la dualidad entre naturaleza y cultura, objeto y sujeto, determinismo y libertad: es al mismo tiempo expresión (*Ausdruck*) del sujeto y representación del mundo, o también, inversamente, expresión del mundo como *mentruum universale* y presentación del sujeto como infinitud por venir”<sup>15</sup>

Dado que insistentemente nos han dicho que el realismo se opone al romanticismo, esta continuidad del pensamiento estético romántico en el seno de la estética realista puede sorprendernos. Pero Schaeffer va más lejos y afirma que toda la modernidad es romántica en la medida en que su alcance “ (...) en la historia de las ideas estéticas, no reside principalmente en la elección de una ontología sino en la decisión de dotar al arte como tal y en su generalidad de una función ontológica”<sup>16</sup>. En otro lugar, Schaeffer desarrolla esta teoría especulativa señalando sus trayectorias e influencia sobre la actual reflexión del arte. Para comprender el modo en que el realismo continúa la perspectiva romántica en un nivel tan esencial, como el que hemos señalado y al que Schaeffer vincula con lo que denomina “la sacralización del arte”, conviene recuperar la siguiente observación del autor:

La tesis, en todas sus formas y formulaciones, desde las más profundas hasta las más triviales, implica una sacralización del arte, opuesto, como saber ontológico, a las otras actividades humanas consideradas alienadas, deficientes o inauténticas. Pero muchos de sus exponentes más entusiastas ignoran, o fingen ignorar, que esto presupone también una teoría del ser: si el arte es un saber extático, es que existen dos tipos de realidad: una aparente a la que el hombre accede con la ayuda de los sentidos y su intelecto racional, y otra, oculta, que no se abre más que al arte (y eventualmente a la filosofía)<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Schaeffer, Op. Cit. p. 130.

<sup>16</sup> Ibid. Sobre la afirmación de que toda la modernidad es Romántica: “Esta ontología, que bien vale otra cualquiera, no es específicamente romántica, pero se sumerge en lo más profundo de la historia de la filosofía occidental. Por el contrario, lo que es específicamente romántico, o más bien moderno (en la medida en que la modernidad *es* romántica), lo que también sigue teniendo mucho peso en nuestras investigaciones estéticas y sobre las autorepresentaciones de las artes, es la idea de que la ontología, sea cual sea, se supone ser presentada por el arte”.

<sup>17</sup> Schaeffer, JM, *El arte de la edad moderna. La estética y la filosofía desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Monte Ávila, Caracas, [ed cast p. XVI.

Así, si bien cuando se habla del realismo se considera que lo caracteriza la primera concepción de la realidad a la que Schaeffer refiere, es necesario advertir que el realismo asume también el ideal del arte como revelación óptica: es decir, que supone a las obras realistas como portadoras, reveladoras, de cualidades del ser que no eran evidentes, dotando a la obra de cierta áurea trascendental, opuesta a una mera captura, a una mera imitación.

## **2. Los románticos y el ideal realista.**

Trabajar sobre el realismo artístico abre un importante campo de problemas, entre los cuales, la cuestión de la verdad del arte emerge con insistencia. Es en este sentido que se despliega la tradicional oposición entre Románticos y Realistas, oposición que generalmente sostiene que el surgimiento del Realismo fue el resultado de un gesto de reacción contra el idealismo Romántico. Sin embargo, tal oposición planteada en términos netos o bien, considerado los límites como estando claramente establecidos, no permite observar ciertos lugares de borde y de contacto que manifiestan, por una parte, lo que siguiendo a Schaeffer podemos llamar la continuidad del paradigma Romántico en el Realismo; y por otra, lo que podríamos pensar como cierto triunfo realista en la batalla discursiva y en los modos en que ambos proyectos estéticos han sido predominantemente recuperados por las historias y críticas del arte. Triunfo que ubico en la cuestión de que la memoria corriente sobre el Romanticismo se caracteriza por el privilegio de una perspectiva reducida e incluso, podemos decir, “achataada” o caricaturizada del Romanticismo.

Como se ha señalado, el relato tejido en torno al surgimiento del Realismo artístico a mediados del siglo XIX, enfatiza que el Realismo nace de la oposición con el Romanticismo. No obstante, hemos insistido en que tal consideración no debe ocultar el hecho de que el Realismo continúa la concepción Romántica en un punto central, como lo es el estatuto de revelación óptica ligado al ideal de trascendencia otorgado a la obra y a la práctica artística. Por otra parte, debemos destacar la función clave de los metadiscursos en la configuración de los fenómenos estilísticos. Ello en virtud de que no sólo definen lo memorable (lo que se considera importante o no, lo que debe o no ser parte de la historia), sino que además determinan las



condiciones de esa memoria (qué y cómo recordar -por lo tanto pensar- a dichos fenómenos). Comprender la complejidad de esta relación entre estilos y de los estilos con sus metadiscursos, implica revisar la idea de cierta impronta cronológica en la definición de dichas relaciones. Vale decir, que si bien el relato histórico localiza al Romanticismo como el estilo precedente del Realismo, lo que hoy consideramos el Romanticismo no es sólo el resultado de las lecturas contemporáneas a su surgimiento y el modo en que éstas localizaron al Romanticismo respecto de los estilos precedentes, sino que resulta también de las lecturas producidas con posterioridad, como la introducción del modo en que el Realismo leyó al estilo precedente, al Romanticismo. De modo que el Romanticismo y claro, también el Realismo, son resultado de ese movimiento dinámico de las temporalidades.

En tal sentido, es necesario advertir que el modo dominante en que se lee al Romanticismo, deriva de una lectura restringida, lectura fuertemente ligada a la posición y oposición metacrítica del Realismo. Al referir a una lectura restringida, retomo lo sostenido por Oscar Steimberg cuando relata: “Intento hacer hablar otra vez a los fragmentos de Schlegel –el joven- cuando pedía, en su postulación de una Poesía Universal Progresiva, que el artista fuera algo así como el vínculo de todas las imágenes posibles. Para convocar esa memoria, es necesario desprenderse del concepto, tal vez no equivocado, pero sí penosamente limitado, que solemos conservar acerca del Romanticismo”<sup>18</sup>.

Imagen estereotipada del Romanticismo que lo caracteriza como un arte individualista, subjetivo e idealista, que todo lo subordina a la imaginación. Si bien, en principio, podría no parecer una síntesis errónea, debemos advertir que estas características funcionan asociadas a una ponderación negativa, como se ha señalado líneas arriba -en el uso del adjetivo como en «visión romántica»-, para calificar a una obra como desprovista de verosimilitud y como equivalente a que manifiesta una visión «idealizante». Así, el desplazamiento semántico que se da entre idealista e idealizante, es interesante. Mientras que el primero podría estar aludiendo a una concepción filosófica, el segundo parece aludir, más bien, a una inadecuación de la obra respecto de los fenómenos representados, como sería el mostrar sólo lo

---

<sup>18</sup> Steimberg, O., Op. Cit, 116 .

bueno de algo, por ejemplo: visión idealizante de la vida en el campo<sup>19</sup>. Si bien, este deslizamiento podría estar inducido por el hecho de que el idealismo –dicho de modo general- sostiene en la «idea» el supuesto de perfección, y ello asociado al caso Romántico podría recuperar el concepto de trascendencia; o bien porque al decir, por ejemplo, “ideal de belleza” se da lugar al supuesto de una belleza que no podría ser perfectible, no obstante ello, considero que el deslizamiento se acomoda fundamentalmente en la oposición que se establece al momento de pensar al Romanticismo desde el ideal de arte Realista. Para ello, debemos ubicar al lado de cada adjetivo adjudicado al arte Romántico -individualista, subjetivo e idealista, que todo lo subordina a la imaginación-, los valores, en principio contrarios, sostenidos por el Realismo. Esto es: individualista vs. social; subjetivo vs. colectivo; idealista vs. realista; imaginación vs. razón<sup>20</sup>. Este procedimiento, que sin dudas puede resultar un tanto esquemático, nos permite comprender que las categorías adjudicadas a la acepción corriente y dominante del Romanticismo adquieren su valor negativo en esta oposición con el ideal Realista, sumado a otros lugares recurrentes, funcionales a esta crítica negativa, como lo son referir a la frase “el arte por el arte” atribuida sin distinciones al conjunto de los Románticos y retirando el complejo estético del que podría dar cuenta. Considero que este esquema de pares de oposiciones -que finalmente achata, le quita densidad, a ambos fenómenos estilísticos-, opera como clave de lectura dominante. Lo que, para el caso Romántico implica una asombrosa dilución de la complejidad de su pensamiento, desactivación de su dimensión vanguardista, en pos de una imagen homogénea y caricaturizada. Para comprender esto debemos, justamente, recuperar esa diversidad y dar lugar a lo complejo. Esto es lo que hace Steimberg en el trabajo citado, cuando retoma la propuesta vanguardista –en un sentido evidentemente más amplio que el restringido a las vanguardias del siglo XX- del Romanticismo. Para ello recupera la figura de Schlegel, que tiene la virtud de apedrear esa imagen cuyo sentido “penosamente limitado” es el que “solemos conservar acerca del Romanticismo”. Dice Steimberg:

---

<sup>19</sup> En este sentido, una de las rupturas fuertes de realismo trabajó la discusión de lo bello artístico y la convocatoria de asuntos “bajos” asociados a la construcción del “hombre común”.

<sup>20</sup> Dejaremos de lado la cuestión de la belleza ideal, dado que su desarrollo exigiría más de lo que aquí podemos tratar.

Aparentemente, Friedrich Schlegel fue un romántico 'de libro': bello, joven y genial, pidió y ejerció la libre expresión de su genialidad. Leído desde nuestros días, esto parece previsible en un creador romántico; pero... es un problema leerlo. En sus palabras, pidió algo más que la libre expresión; propuso algo así como la denotación de todos los lenguajes y conocimientos y ciencias por parte del Poeta. Y, casualmente, entre los conocimientos que exigía de ese poeta estaba el de la Retórica, eso que después solimos considerar como la sistematización anticipada del antirromanticismo” -y añade –“ Al revés de otros románticos, Schlegel consideraba que el conocimiento de ese conjunto de artes y ciencias, la práctica, expansión y operación del saber del lenguaje de todas las ramas, eran caminos de libertad<sup>21</sup>

Entre los puntos de divergencia que introduce Steimberg, respecto del relato limitado del Romanticismo, incluidos en esta descripción de Schlegel, se advierte el valor que el poeta atribuye al conocimiento de las reglas de los géneros y lenguajes como el modo de habilitar el juego de la creación:

“La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su misión no se reduce a reunir otra vez los géneros separados de la poesía y establecer un contacto con la filosofía y la retórica. Ella quiere y debe, además, ora mezclar, ora fundir la poesía y la prosa, la genialidad y la crítica, la poesía artística y la poesía popular; quiere y debe vivificar la poesía y poetizar la vida y la sociedad, poetizar al ingenio y llenar y alimentar las formas artísticas con sólida materia cultural de cualquier índole (...)”<sup>22</sup>.

Recordemos que la posibilidad del juego con las reglas y las unidades establecidas por la tradición, no implicaba su desconocimiento, en tal sentido, la cita nos permite advertir que, como señala Steimberg, “el conocimiento de ese conjunto de artes y ciencias, la práctica, expansión y operación del saber del lenguaje de todas las ramas, eran caminos de libertad”<sup>23</sup>. “Toda persona inculta es su propia caricatura”<sup>24</sup> nos dice Schlegel. Este aspecto se opone a la idea simplificada del artista romántico como aquel que reniega a toda actitud intelectual, en el sentido de lo razonado y del estudio formal. Y, aunque podamos reconocer que esta idea del artista romántico que rechaza las reglas –lo que no necesariamente equivale a sostener que rechaza conocerlas- en pos de la libre expresión de su propia e incondicionada subjetividad, podría caracterizar a una figura como la de Víctor Hugo con su postulado del genio creador, como cuando sostiene “¡Echemos abajo esa vieja

---

<sup>21</sup> Steimberg, O., Op. Cit. p. 116.

<sup>22</sup> Tomado de: Schlegel, F., “Fragmentos”, en Novalis y otros, Los románticos alemanes, CEAL, Bs as, [1978ed cast].

<sup>23</sup> Steimberg, O. Ibid.

<sup>24</sup> Schlegel, F, Op. Cit. p. 162

enyesadura que enmascara la fachada del arte! No hay reglas ni modelos; o más bien no hay otra regla que las leyes generales de la naturaleza las cuales dominan el arte entero, y las leyes especiales que, para cada composición, resultan de las condiciones propias de cada sujeto”<sup>25</sup>. No obstante, la recuperación que se hace del Romanticismo suele perder en el camino la línea crítica abierta, por ejemplo, por Schlegel, e incluso, la cuestión de que Víctor Hugo se lanza contra las reglas para discutir su supuesta condición de restricciones indiscutibles.

Tal vez no sea necesario, pero no perdemos nada con recordar que, con relación a la frase “el arte por el arte” que suele ser explicada sólo en términos de un arte que despreciaría la dimensión social y política, el Romanticismo fue un movimiento que impulsó los valores revolucionarios en varios niveles y con varios protagonistas, como resuena en la frase siguiente: “Se puede considerar a la Revolución Francesa como el fenómeno más grandioso y notable de la historia política (...)”<sup>26</sup> sostiene Schlegel. Asimismo, en un gesto que hoy podríamos llamar “democratizador” de la dimensión artística, los románticos apelaban a los nacionalismo estéticos, perspectiva que, cabe señalar, adquirirá un lugar clave en la estética realista<sup>27</sup>. Por otra parte, se olvida señalar que el postulado del “el arte por el arte” sitúa la redefinición de la función y valor del arte, redefinición que desafía el vínculo entre el arte y los modos de representación fijados por el canon.

A lo observado, debemos sumar la indistinción que se establece cuando se habla del idealismo Romántico sin distinciones, considerándolo incluso como perfectamente equiparable al idealismo platónico. Cosa, al menos, llamativa dado que la oposición entre el mundo material y sensible respecto del mundo de las ideas es tajante en el universo del filósofo clásico, mientras que el idealismo que opera como condición de producción discursiva del Romanticismo, como el caso de Schelling, trabaja en la existencia comprensiva de lo objetivo y de lo subjetivo, de la naturaleza y el espíritu, en lo que define como “lo absoluto”<sup>28</sup>: superación de la dualidad. Esto, sin mencionar

---

<sup>25</sup> Victor Hugo, *Prefacio de Cromwell. El manifiesto romántico*, Bs. As., Goncourt, [1er ed. cast. 1979]

<sup>26</sup> Schlegel, F., Op. Cit. 163.

<sup>27</sup> Cabe señalar, que el nacionalismo estético en el caso Realista también trabaja en función de la perspectiva ambientalista o sociológica del arte, introducida por Sainte-Beuve y Taine.

<sup>28</sup> Este vínculo entre idealismo romántico y platonismo puede verse en Bonet, C., *El realismo literario*, Bs. As.: Nova, 1958.

la mirada negativa que Platón sostiene sobre el arte en su obra *La República*, mientras que Schelling sostiene que la superación de lo objetivo y lo subjetivo se realiza por gestión de la creación artística<sup>29</sup>.

Lo hasta aquí desarrollado me permite sostener que el Romanticismo, leído por los realistas, devino un síntesis muy restringida de alguna de sus vertientes de pensamiento, entre las cuales resuena la idea del artista individualista –no en el sentido de la autoconciencia, sino en el sentido de la falta de interés por el conjunto o lo social-, que crea iluminado por su propia necesidad de expresión. Sin embargo, el Romanticismo, como hemos visto, fue también el Romanticismo que apelaba al conocimiento dinámico de los juegos de lenguaje, “que planteaban nuevas aspiraciones”<sup>30</sup>, que pensaba a la tarea del artista como la del operador cultural, o el que, insistamos, sienta las bases del anti-romanticismo<sup>31</sup>, dimensión que podemos situar en la invitación misma a discutir lo establecido por la tradición.

El desarrollo propuesto no pretende ser una defensa del Romanticismo. Mi interés por recuperar ese otro Romanticismo, además de poner en escena esto que se ha señalado sobre el papel que desempeñan los metadiscursos en la configuración de los fenómenos estilísticos, es el de mostrar que en esa recuperación que se hace del Romanticismo es clave la impronta crítica del ideal Realista. Esto me interesa particularmente porque en la oposición, la crítica Realista ubicada como clave de lectura privilegiada, ha resultado muy efectiva en términos de legitimación de su propio ideal, en tanto ha permitido sostener la polaridad limpia, “pura”, entre algo que sería interior y algo que sería lo exterior, algo serían las ideas y algo que serían las realidades, algo que sería la imaginación –carente de contacto con los fenómenos del mundo- y algo que sería capaz de reemitir a dichos fenómenos inequívocamente. Y en tal sentido, ha permitido particularmente desdibujar las continuidades entre

---

<sup>29</sup> Recordemos también el lugar privilegiado que dan los románticos al arte en la formación moral. Raymond Bayer, *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961 [1er ed cast. 1965].

<sup>30</sup> Tomo esta frase de Champloury, autor realista, muy a propósito, ya que me interesa insistir en la posibilidad de los puntos de encuentro entre románticos y realistas: “Todos aquellos que plantean nuevas aspiraciones son llamados realistas”. Citado por Lorente, J-P, *Historia de la crítica del arte. Textos escogidos y comentarios*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2005.

<sup>31</sup> Ver: Koldobsky, D, *La figura del artista cuando se anuncia su muerte*, Informe final beca de investigación formación superior., SCyT, UNLP, 2003 –inédito. (Schaeffer, Op. Cit. 1987, [1990]; Steimberg, O, Op. Cit. 1997.

estéticas y el propio estatuto *idealista* que descansa en el núcleo de la concepción realista del arte.